

A indústria cinematográfica nacional em tempos de ditadura militar: censura x democracia

*Aline Dip Toniolo**
*Marcio Renan Hamel***

Resumo

A presente pesquisa tem por objetivo principal analisar os impactos da censura na indústria cinematográfica na ditadura militar. Sabe-se que o cinema nacional, até chegar aos dias atuais, enfrentou um grande obstáculo: a censura, que se dava por aspectos políticos ou morais. Assim, a produção de filmes que não propagava os ideais do governo ou deixava insatisfeitos os militares era interrompida, como foi o caso de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. No entanto, com a Constituição federal de 1988, passou a imperar a democracia no país, o que garantiu aos cineastas a possibilidade de produzir filmes sob os mais diversos assuntos.

Palavras-chave: Censura. Democracia. Ditadura militar. Indústria cinematográfica.

Introdução

A indústria cinematográfica iniciou-se em meados do século XIX, como um meio de comunicação de grande repercussão e público. Convém ressaltar que o cinema dividiu-se em Cinema Novo e cinema marginal. Essas duas modalidades tinham suas peculiaridades, mas apresentavam a semelhança de serem contrários à entrada de filmes estrangeiros no território brasileiro.

Por um lado, os filmes do Cinema Novo tinham grande cunho social, retratando muitas mazelas da sociedade, embora fossem mais voltados à parcela intelectual da sociedade. O grande expoente dessa modalidade foi Glauber Rocha, que tratou em seus filmes da carência de alimentos. Por outro, havia o

Recebido em: 28/01/2015 | Aprovado em: 25/03/2015

<http://dx.doi.org/10.5335/rjd.v29i2.5587>

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de Passo Fundo. E-mail: alinediptoniolo@gmail.com

** Doutor em Ciências Jurídicas e Sociais pela UFFRJ. Mestre em Direito, Cidadania e Desenvolvimento pela Unijuí. Professor da Faculdade de Direito e do Programa de Pós-Graduação em Direito, mestrado da Universidade de Passo Fundo. E-mail: marcio@upf.br

cinema marginal, que era fruto do Cinema Novo, porém, divergia em muitos aspectos dessa linha, pois os filmes desse movimento englobavam os temas homossexualismo, violência e adultério. Além disso, as filmagens do cinema marginal não eram patrocinadas pelo governo.

O Golpe de 1964 implantou a censura aos meios de comunicação, entre eles, o cinema nacional. Assim, os filmes eram censurados e, quando não satisfaziam os interesses do regime militar, interrompidos, como o filme *Cabra marcado para morrer*, que só conseguiu chegar às telas do cinema vinte anos após as primeiras gravações. Apenas com o término da ditadura militar e o advento da Constituição federal de 1988 é que os cineastas puderam produzir seus filmes tratando dos mais diversos temas e retratar muitos acontecimentos históricos sem sofrer qualquer tipo de censura.

Dessa maneira, verifica-se que a democracia favoreceu a indústria cinematográfica, que hoje faz jus à liberdade de expressão, não devendo ficar atrelada a ideologias políticas e dominantes.

Breves considerações acerca da indústria cinematográfica

Sabe-se que o cinema no Brasil originou-se após meados do século XIX, caracterizando-se como um grande invento, disseminado no Brasil e no mundo. Nesse sentido, por meio do cinema, há a propagação de valores e ideologias refletem no imaginário das pessoas. A indústria brasileira cinematográfica expande-se a cada ano, produzindo uma série de filmes.

Foi na década de 1930 que o governo erigiu um alicerce para o setor cultural, que abrangia o cinema. Assim, entre 1936 e 1945, Gustavo Capanema estruturou o Conselho Nacional de Cultura, dando forma ao Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince). Conforme aponta Galvão¹, “[...] os filmes do Ince buscavam, além da questão científica e educacional, uma utilização dos elementos da cultura nacional procurando valorizar aspectos ligados à brasilidade”.

Aliás, o Ince produziu uma série de curtas e médias metragens de grande importância para o cinema nacional, a maioria deles sob a direção de Humberto Mauro. Na segunda metade da década de 1950, instituiu-se no meio cultural um período denominado Anos Dourados. Foram anos de grandes mudanças culturais, tanto nos hábitos e costumes como na maneira de pensar e agir.

¹ GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto do Cinema Educativo*. Rio de Janeiro: ICB; UFRJ, 2004. p. 22.

No que concerne ao cinema nacional, surgem as chanchadas carnavalescas da Atlântida (*Nem Sansão, nem Dalila, Barnabé, tu és meu, Carnaval no fogo*), assim como filmes de comédia, nos quais se realça Mazzaropi e os dramas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tais como *Sinhá Moça* e *O Cangaceiro*, que tinham elevados públicos. Lembre-se que poucos indivíduos possuíam aparelhos televisores e os programas eram transmitidos para poucas cidades. Com isso, o cinema imperava quase absoluto, nas grandes e pequenas cidades. Assim, os principais ídolos do nosso cinema na época eram Eliana, Anselmo Duarte, Cyll Farney, Hélio Souto e Tônia Carrero. As comédias com Oscarito e Grande Otelo eram sucessos de bilheteria.

Aos poucos, também foram aparecendo filmes com forte conteúdo social. Era o movimento denominado Cinema Novo. Seu expoente máximo, Glauber Rocha, dizia que para fazer cinema bastava ter uma boa ideia na cabeça e uma câmera na mão. No entanto, nem sempre a indústria cinematográfica teve tanta liberdade de expressão. No período do Golpe de 1964, muitas filmagens tiveram suas gravações interrompidas, entre elas, destaca-se as gravações do filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

Além disso, após 1969, presenciou-se a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), empresa de economia mista, que apresentava vínculos com o Ministério da Educação e Cultura. Posteriormente, a Embrafilme viria chocar-se ideologicamente com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), criada pelo governo militar. Frisa-se que a razão do choque consiste no fato de a Embrafilme não ter justificado a liberação de alguns filmes à DCDP, atitude responsável pela ausência de repasses financeiros da Divisão de Censura à Empresa Brasileira de Filmes.

Contudo, a indústria cinematográfica foi impulsionada pela ocorrência de muitas manifestações culturais e artísticas evidenciadas nas décadas de 1960 e 1970, entre elas, destaca-se o Tropicalismo, que se caracterizou como um movimento musical surgido no término dos anos 1960, incutindo seus efeitos em outras áreas, como o teatro e o cinema. Cabe destacar que fez parte da Tropicália o compositor e cantor Gilberto Gil.

A indústria cinematográfica sofria muita censura nessa época, pois o governo militar buscava controlar os meios de comunicação em massa, visando sempre que fosse propagada sua ideologia, já que almejava moldar os cidadãos. Observa-se que, no período da ditadura militar, houve o incentivo a uma cultura de massa, isto é, manifestações culturais dirigidas a uma parcela da

população, independente de critérios sociais, religiosos, etários, psicológicos ou de raça, visando influenciar e cativar a população com os ideais do governo. Os meios de produção em massa eram os jornais, a rádio e a televisão. Verifica-se que o governo pretendia por meio dessa “produção cultural” controlar os hábitos das pessoas.

No que concerne ao cinema nacional, de acordo com Bernadet,² nos anos 1980, foi direcionado às temáticas históricas. Importante lembrar que o cinema estava dividido em duas categorias: Cinema Novo e cinema marginal. Conforme apontamentos de Martins:

O Cinema Novo foi o primeiro movimento de vanguarda do cinema brasileiro. Originalmente não se apresentou como escola estética, manifestando-se coletivamente através da insatisfação de cineastas com o tipo de produção realizada pelas grandes companhias cinematográficas. Os cineastas considerados do Cinema Novo tinham em comum a preocupação com problemas sociais expressa na tentativa de fazer uma reflexão sobre a identidade nacional brasileira em seus filmes.³

Nesse sentido, compreende-se que o Cinema Novo era um fenômeno de índole política, que abordava assuntos de cunho social, contrapondo-se à produção de filmes estrangeiros no território brasileiro.

Observa-se que o filme *Rio 40* caracterizou-se como o ponto inicial do Cinema Novo. Glauber Rocha foi o expoente dessa categoria na área política, ao lançar *Estética da fome* (1965), que tratava da carência de alimentos. Além disso, segundo Martins,⁴ o Cinema Novo estava vinculado às ideias de Oswald de Andrade, escritor do Manifesto Antropofágico (1928). O autor⁵ destaca, com base no manifesto *Estética da fome*, de Glauber Rocha, que a carência de alimentos enfrentada por muitos brasileiros contribuía para as manifestações de violência. Trata-se de um manifesto vinculado à vanguarda esquerda, apresentado na *Revista Civilização Brasileira*, nº 3, de 1965, que não se refere apenas ao cinema brasileiro, mas também, à política que imperava sobre a América Latina. Logo, constata-se que os meios de comunicação demonstram ser uma

² BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1988. p. 19.

³ MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p. 32.

⁴ MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*, p. 33.

⁵ MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*, p. 5.

maneira de garantir a manifestação do pensamento e de controlar as atividades públicas.

Assim, o Cinema Novo foi um fenômeno vanguardista que buscava expor as críticas de cineastas brasileiros de forma coletiva, em decorrência dos filmes produzidos pelas fortes companhias de cinema. Destaca-se que os cineastas do Cinema Novo abordavam assuntos relacionados aos problemas sociais, razão pela qual configurava-se como um movimento de cunho político, que também tratava de questões vinculadas ao cinema, posicionando-se de forma contrária à grande produção de filmes internacionais que circulavam no Brasil.

Os grandes destaques do Cinema Novo foram: *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *Os cafajestes* (1961), de Ruy Guerra, *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, *Selva trágica* (1964), de Roberto Farias, *Vidas secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos.⁶

De outro modo, o cinema marginal originou-se em São Paulo, entre 1960 e 1970, constituindo-se como um fenômeno de grande repercussão, com filmagens realizadas na região chamada de Boca do Lixo. Comenta Martins⁷ que os filmes do cinema marginal eram gravados em “espaço urbano, nas imediações da Estação da Luz, onde estavam localizados tradicionalmente os escritórios de produtores, distribuidoras e diretores, também ficou famoso pelas boates e pela zona de meretrício”.

O cinema marginal foi resultado do Cinema Novo, no entanto, criticou-o por meio da imoralidade e da violência; constituía-se em um movimento mais popular. Aliás, Murat⁸ frisa que “o marco fundador foi o filme *O bandido da luz vermelha*, de 1968, do diretor Rogério Sganzerla”.

Os filmes produzidos pelo cinema marginal eram de baixo custo e apresentam um viés político, alcançando seu ápice em 1968, quando o regime militar potencializou a implantação da censura. Importante destacar o fato de que os filmes que compunham o cinema marginal versavam sobre assuntos como o adultério, a homossexualidade, o uso de entorpecentes, tudo com muita violência. Além disso, os

⁶ SANTIAGO, Milena. *Cinema brasileiro e censura: a repressão na ditadura militar*. Blog do Laboratório de Jornalismo da Universidade de Fortaleza, 2014. Disponível em: <<http://blogdolabjor.wordpress.com/2014/04/01/cinema-brasileiro-e-censura-a-repressao-na-ditadura-militar/>>. Acesso em: 1º jul. 2014. p. 1.

⁷ MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*, p. 33.

⁸ MURAT, Lúcia. Depoimento: cinema e história. In: Murat, Lúcia. *1964- 2004: 40 anos do golpe: ditadura e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. p. 389-394.

filmes que tinham cenas eróticas, as pornochanchadas, eram campeões de bilheteria e tinham grande apelo da população. Em razão disso, o grande sucesso das pornochanchadas pode ser verificado nas estatísticas entre 1970 e 1975, as quais apresentam que “das 25 maiores bilheterias, 9 eram pornochanchadas”, com recorde para o filme dirigido por Pedro Carlos Rovai, intitulado *A viúva virgem*, que atingiu uma plateia de 2.549.741 pessoas.⁹ Veja-se que os filmes que englobavam os objetivos da ditadura militar, favoreceram a legitimação da DCDP perante o grupo social, devido ao fato de abrangerem o intuito de zelo da família.

Dessa forma, tanto filmagens que retratavam a fome como imagens eróticas refletiram na censura, visto que os filmes eróticos apresentavam ideias que se chocavam com os ideais do regime militar.

Entre os grandes destaques do cinema marginal cabe mencionar: *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, *Matou a família e foi ao cinema* (1969), Julio Bressane, *Orgia ou O homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso.¹⁰

Todavia, com a entrada no país de filmes produzidos no exterior, os filmes do cinema marginal entram em decadência durante os anos 1970, visto que havia uma certa hegemonia da indústria cinematográfica norte-americana no Brasil.

No tópico a seguir, passa-se a analisar a censura no cinema brasileiro no período do regime militar. Em especial, serão analisados alguns filmes que tiveram suas gravações interrompidas pelos militares, entre eles destaca-se *Cabra marcado para morrer*.

Reflexos da censura na indústria cinematográfica em tempos de ditadura militar

Importa referir que havia censura desde o período do Brasil Colonial. Evidencia-se a censura, naquele tempo, quando a imprensa se estabeleceu no Brasil e foi erigida a censura prévia do que estivesse nos prelos. Elucida Passos¹¹ quanto à censura que:

⁹ ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 431-433.

¹⁰ SANTIAGO, Milena. *Cinema brasileiro e censura: a repressão na ditadura militar*, p. 1.

¹¹ PASSOS, Alexandre. *A imprensa no Período Colonial*. Ministério da Educação e Saúde, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1966. p. 53.

Cumpria à polícia vigiar e cominar as penas de prisão e multas para qualquer infração da lei, mesmo que se tratasse de simples anúncios ou avisos. Nas entrelinhas poderia estar a maldade... Um adjetivo, a posição de uma vírgula, ou um asterisco poderiam significar convenções...

Veja-se que a censura estava presente em tudo. Qualquer manifestação estava sujeita a ser censurada. Logo, a censura aos meios de comunicação existia antes do regime militar, porém não com tamanha força, como ocorreu na ditadura. Percebe-se, nas palavras de Hamel,¹² que “[...] o regime militar sufocou as inspirações democráticas, imprimindo a todas as manifestações populares violenta repressão em todos os setores”. Assim, a censura atingia, além da indústria cinematográfica, os meios de comunicação, como o *Jornal do Brasil*, a *Tribuna da Imprensa*, *O Globo* e a *Última Hora*, que ficaram sob o domínio de militares. Consequentemente, meses depois, todos os outros jornais que tinham ideologias contrárias ao regime militar tiveram suas portas fechadas, entre os quais se destaca o *Brasil Urgente* e o *Panfleto*.

Entretanto, a censura não termina por aí. No ano de 1967, é criada a Lei da Imprensa e a Lei da Segurança Nacional, em seguida, é instituído o AI-5, ato institucional que passou a censurar politicamente qualquer meio de comunicação, revista, televisão ou rádio. No entanto, os cineastas continuaram a fazer denúncias sociais em seus filmes, mas de forma implícita.

Convém ressaltar que o Ato Institucional nº 5 caracterizou-se como o mais violento de todos, visto que visava pôr fim a qualquer tipo de liberdade de expressão e pensamento. Esse ato promulgado pelo general Costa e Silva proibiu todas as formas de manifestações estudantis, constituindo-se como uma ferramenta para estagnar a cultura. Dessa maneira, após o Golpe de 1964, evidencia-se que todos os filmes que faziam denúncias sociais eram vistos como uma ameaça ao governo militar. Assim, a maioria dos filmes foi censurada durante a ditadura.

Todavia, alguns filmes foram produzidos no período da ditadura militar, entre eles cita-se: *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *A derrota* (1967), de Mario Fiorani, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles.¹³

¹² HAMEL, Marcio Renan. *A política deliberativa em Habermas: uma perspectiva para o desenvolvimento da democracia brasileira*. Passo Fundo: Méritos, 2009. p. 52.

¹³ SANTIAGO, Milena. *Cinema brasileiro e censura: a repressão na ditadura militar*, p. 1.

Quando os filmes não podiam ser censurados politicamente, acabavam sofrendo censura sob alegação de afronta de cunho moral. Em decorrência disso, foram atingidos pela censura moralista:

A falecida (1965), de Leon Hirszman, fora censurado por apreciação moral, pois continha cenas de “infidelidade feminina”; enquanto *Deus e o diabo na terra do sol* foi considerado inapropriado para menos de 18 anos, por conter cenas de violência e “lesbianismo”.¹⁴

Importantes contribuições traz Cavalcanti Filho,¹⁵ quando afirma que “[...] as relações entre os meios de comunicação que e o governo militar a partir de 1964 foram sempre íntimas”. Contudo, as relações eram íntimas quando os meios de comunicação apoiavam o governo militar, caso contrário, eles eram fechados. Aliás, essa intimidade apontada por Cavalcanti Filho dava-se nos meios de comunicação tomados por militares. Assim, não há como não mencionar que o regime militar auxiliava economicamente alguns meios de comunicação, mas desde que esses meios trabalhassem para o governo militar.

Então, diante disso, é inegável o fato de que as informações fornecidas pelos meios de comunicação eram filtradas pelo governo militar e pelas grandes elites. Volta-se a frisar que os meios de comunicação que, como os jornais, se manifestassem contrários ao regime militar tinham suas portas fechadas, filmagens que versavam sobre a realidade brasileira eram interrompidas, cantores e participantes de movimentos artísticos eram exilados.

Óbvio que a censura estava infiltrada nos meios de comunicação e, em especial, nos cinemas. Uma das razões que leva a essa consideração, é o fato de a Empresa Brasileira de Filmes, instituída em 1969, encontrar-se sob controle acionário da entidade estatal. Em consequência disso, Martins¹⁶ constata que “[...] a Embrafilme trabalharia em cooperação com o Instituto Nacional de Cinema (INC), podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atuação”.

Também, havia a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), criada em 1966, configurando-se em uma organização que potencializa a censura. Frisa-se que essa entidade era subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública. Ainda, analisa-se que o cineasta Glauber Rocha, diretor de

¹⁴ SANTIAGO, Milena. *Cinema brasileiro e censura: a repressão na ditadura militar*, p. 1.

¹⁵ CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Informação e poder*. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 35.

¹⁶ MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica e o papel da censura*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, Londrina. *Anais...* Londrina, 2005. p. 2.

Terra em transe, já requeria, desde os anos 1960, que o órgão responsável por censurar os filmes brasileiros passasse a ser o Ministério da Educação e Cultura, em vez da DCDP.

Também Rocha¹⁷ faz comentários contrários a filmes eróticos, tanto que menciona que: “Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo”. Assim, evidencia-se que Rocha identificava-se com o regime militar no aspecto em que era contrário aos filmes eróticos, que, na sua visão, configuravam uma afronta moral à sociedade.

Cabe destacar que todos os filmes passavam pela averiguação da DCDP. Já quanto ao cinema marginal, as questões abordadas eram variadas e, muitas vezes, confrontavam o governo, tanto que muitos filmes tiveram suas gravações interrompidas pelo regime militar, situação que denota a censura. Interessa comentar que os filmes que pertenciam ao gênero do cinema marginal não possuíam incentivo financeiro do governo.

Ressalta-se que a DCDP esteve em funcionamento até 1988, e que a partir da entrada em vigor da Magna Carta de 1988, a censura de diversões públicas ficou sob responsabilidade do Ministério da Educação, passando a ser analisada com base no fundamento de caráter de classificação etária.

Diante do exposto, é essencial fazer breves apontamentos acerca do filme *Cabra marcado para morrer*, de autoria de Eduardo Coutinho, exemplo de filme censurado pelo regime militar. Convém destacar que esse filme teve suas gravações interrompidas pelos militares.

Cabra marcado para morrer foi um filme cujas filmagens iniciaram em 1964, ano em que ocorreu o golpe militar. Verifica-se que Eduardo Coutinho preocupou-se em mostrar a realidade das Ligas Camponesas, parte da população não retratada por outros cineastas, por representar pessoas consideradas carentes.

Veja-se que essa obra foi fragmentada em dois períodos: um de 1962 a 1964 e outro de 1982 a 1984. Em virtude disso, esse filme é constituído por lapsos de memória relatados por personagens que participaram da primeira gravação, bem como por fontes históricas.

Eduardo Coutinho, quando teve ciência do homicídio do criador da Liga Camponesa de Sapé, decidiu se deslocar a Sapé para filmar os protestos pelo assassinato do líder dos camponeses. Relata-se que Coutinho,

¹⁷ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 3, p. 3, jul. 1965.

[...] interessado em filmar o comício de protesto contra o assassinato de Pedro Teixeira, deslocou-se para Sapé no dia 15 de abril de 1962. Nesta ocasião, Elizabeth Teixeira, viúva do fundador da Liga, acompanhada de seis dos seus onze filhos, manteve seu primeiro contato com Eduardo Coutinho, numa curta conversa, na Sede da Liga. Nesse dia, pouco antes do comício, nasceu a ideia de fazer *Cabra marcado para morrer*, um filme de longa-metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira.¹⁸

Eduardo Coutinho visava fazer um filme que mostrasse a realidade de pessoas oprimidas e exploradas socialmente, isto é, personagens sem problemas de conflitos internos, retratando a vida no campo. Coutinho levou dois anos para montar o roteiro do filme.¹⁹

No entanto, em razão de um conflito que ocorreu na região, em 15 de janeiro de 1964, entre trabalhadores e policiais, onze pessoas morreram e as filmagens tiveram que ser transferidas para outro local, o chamado Engenho da Galileia, localidade onde houve a origem das Ligas Camponesas.²⁰

Na realidade, ocorreram filmagens do filme *Cabra marcado para morrer* em fevereiro de 1964, gravado em partes, isto é, em planos. Os personagens eram camponeses, e o Engenho da Galileia foi onde iniciou-se o movimento camponês. E, nesse contexto, conforme Ramos,²¹ quanto às filmagens, conclui-se que:

Portanto, estes poucos fragmentos filmicos, quando observados atentamente, revelam que *Cabra marcado para morrer* teve seu perfil didático-conscientizador, já presente no roteiro, reforçado ainda mais pelo estilo próximo ao neo-realismo italiano do pós-guerra... A utilização desta proposta estética, somada ao fato de que recorreu-se à mobilização dos reais participantes do movimento, além das filmagens acontecerem nos locais em que efetivamente eles atuaram; tudo isso deveria, pelo projeto do diretor, produzir um efeito de tal ordem que para o espectador imagem e som teriam de ser confundidos com o próprio real.

Logo, é perceptível que o diretor de *Cabra marcado para morrer* quis que o público se sentisse no local da trama, vivesse aquela realidade. A obra teve um fim histórico e educativo, pois muitas pessoas ignoravam a população camponesa, inclusive outros cineastas, por pensarem que os camponeses eram pessoas simples e que não atrairiam o interesse dos telespectadores.

¹⁸ RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra marcado para morrer*. 28 jan. 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 1º jul. 2014. p. 1.

¹⁹ RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra marcado para morrer*, p. 1.

²⁰ RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra marcado para morrer*, p. 1.

²¹ RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra marcado para morrer*, p. 1.

Todavia, as gravações desse filme foram interrompidas pelo regime militar, e só puderam ser retomadas em 1981, após ser decretada a Lei da Anistia, totalizando dezessete anos de interrupção da gravação do filme, o que contribuiu para que as ideologias relacionadas a aspectos políticos e estéticos fossem repensados, em decorrência do Golpe de 1964.

Assim, quando são retomadas as gravações, Eduardo Coutinho procura reunir todas as pessoas que participaram do primeiro filme, da versão de 1964, no mesmo local, isto é, ele pretende ter a participação de todo o elenco da versão inacabada no Engenho da Galileia.

Em seguida, Eduardo Coutinho resolve reencontrar a viúva de João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa. Ele consegue achar Elizabeth Teixeira, que utiliza outro nome, para preservar sua identidade. Como consequência disso, ela acaba saindo da clandestinidade e volta a usar seu verdadeiro nome.

Na primeira versão do filme *Cabra marcado para morrer*, houve a abordagem da repressão e do exílio, buscando evidenciar o passado de opressão. Diante de tamanha repressão e censura, faz-se importante trazer à tona um depoimento de Abraão, filho mais velho de João Teixeira, que afirma:

[...] todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todos são rústicos, violentos e arbitrários, independente das camadas e situações econômicas, independente das facções políticas, simplesmente para quem não tenha poder. Se o filme não registrar este meu protesto, esta minha veemência, esta verdade que falta à capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe. Quero repudiar qualquer sistema de poder. Nenhum presta para o pobre.²²

Eis um exemplo de uma vítima da censura do período da ditadura militar no Brasil. Observa-se que o filme retrata a história da Liga Camponesa, bem como almeja fazer uma homenagem a João Teixeira, fundador da liga, mas foi interrompido, somente podendo ser assistido pelos telespectadores vinte anos após as primeiras gravações.

A censura no regime militar foi muito grande, violenta e expressiva. Foi um tempo em que toda a liberdade de expressão e pensamento da população era vedada. Outrossim, filmes nacionais eram censurados sob o aspecto político e moral, enquanto vingavam os filmes que apoiassem o governo.

Imagine viver em pleno século XXI, sob regime militar, com a liberdade de pensamento e expressão restrita? Seria algo completamente difícil, no entanto,

²² RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra marcado para morrer*, p. 1.

hoje, impera a democracia na sociedade brasileira, em que a Constituição federal de 1988 defende a liberdade de expressão e pensamento.

Atualmente, os brasileiros desfrutam de uma Constituição rica em direitos e garantias fundamentais, embora muitos doutrinadores, tais como Lênio Streck, entendam que a Constituição federal é dirigida, e não dirigente. Desse modo, após essa breve exposição acerca da censura, tratar-se-á sobre as implicações da democracia na indústria cinematográfica.

As implicações da democracia na indústria cinematográfica

Sabe-se que a ditadura militar foi um período em que a democracia brasileira foi atacada em muitos sentidos, desde os meios políticos bem como sociais e culturais. Consoante Caio Navarro de Toledo,²³ o ano de 1964 consistiu em um golpe contra a democracia da política brasileira, significando um obstáculo para a expansão das ideologias culturais que se instauravam no Brasil. Partindo de uma análise política, percebe-se que a ditadura militar instaurou “uma democracia restringida, sem participação popular, inclusive com perseguições e fortes restrições em relação a todos os movimentos sociais”, segundo elucida Hamel.²⁴

Conforme Cavalcanti Filho,²⁵ extrai-se que a “democracia tem fundamento político e ético no direito de livre acesso à informação: a notícia – como fato terminal – e a suas fontes primárias”. Embora os meios de comunicação representem desde sua origem uma maneira de expressar ideologias, deve-se ter claro que a informação, em especial nos períodos de ditadura, funcionou vinculada e criada para atender a grandes interesses, como propagar o ideário do regime militar. Dessa maneira, Cavalcanti Filho²⁶ aponta que “[...] assim como não há democracia sem meios de comunicação livres, igualmente não há democracia com meios de informação livres, sem qualquer espécie de limite”.

Observa-se, nas palavras de Santin,²⁷ que “[...] uma sociedade democrática é aquela que realiza práticas democráticas e adota métodos democráticos, respeitando a pluralidade e heterogeneidade de seu povo; que aceita a interpretação

²³ TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 13-29, jun. 2004.

²⁴ HAMEL, Marcio Renan. *A política deliberativa em Habermas: uma perspectiva para o desenvolvimento da democracia brasileira*, p. 52.

²⁵ CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Informação e poder*, p. 30.

²⁶ CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Informação e poder*, p. 31.

²⁷ SANTIN, Janaína Rigo. A gestão democrática municipal no Estatuto da Cidade e a teoria do discurso bermasiana. *Revista da Faculdade de Direito UFPR*. Curitiba, v. 40, n. 0, ago./dez. 2004.

crítica de suas instituições”. Desse modo, percebe-se que não há como dizer que durante o período militar imperava a democracia, pois o governo controlava os meios de comunicação, vedava determinados filmes, espetáculos e canções que acreditasse ameaçá-lo. Assim, vivia-se em uma sociedade não democrática, que suprimia a dignidade da pessoa humana, visto que os indivíduos não podiam manifestar suas opiniões.

Nesse sentido, nas palavras de Silva²⁸, ao abordar a democracia, entende-se que “não é só um valor-fim, mas um meio e instrumento de realização e valores essenciais de convivência humana”.

Embora o território brasileiro tenha muitos problemas em diferentes áreas, constitui-se como um país democrático. Assim, no Brasil, após a promulgação da Constituição federal de 1988, observa-se a liberdade de expressão e pensamento, a liberdade de associação, o direito de voto e de informação, as eleições livres, além de outras garantias constitucionalizadas.

Todavia, o Brasil apresenta muitas disparidades na área social, com miséria e desigualdade, que acabam sendo parcialmente sanadas pelo âmbito privado, por meio de filantropia. No entanto, esses obstáculos não retiram a liberdade dos indivíduos e nem o seu direito à democracia. Essa reflexão serve apenas para demonstrar que se vive em um estado democrático de direito, mesmo que diante de alguns empecilhos, como a desigualdade social.

Nesse sentido, quando o Brasil é definido como estado democrático de direito, deve-se observar se os valores democráticos estão presentes na sociedade em todos os âmbitos, inclusive no sistema judiciário. Segundo Silva²⁹:

A democracia que o Estado Democrático de Direito realiza há de ser um processo de convivência social numa sociedade livre, justa e solidária (art. 3º, I) [...] participativa, porque envolve a participação crescente do povo no processo decisório e na formação de atos do governo; pluralista, porque respeita a pluralidade de ideias, culturas e etnias e pressupõe o diálogo entre opiniões e pensamentos divergentes e a convivência de formas de organização e interesses diferentes da sociedade; há de ser um processo de liberação da pessoa humana das formas de opressão que não depende apenas do reconhecimento formal de certos direitos individuais, políticos e sociais, mas especialmente da vigência de condições econômicas suscetíveis de favorecer o seu pleno exercício.

²⁸ SILVA 2002 apud SANTIN, Janaína Rigo. *A gestão democrática municipal no Estatuto da Cidade e a teoria do discurso habermasiana*, p. 126.

²⁹ SILVA 2002 apud SANTIN, Janaína Rigo. *A gestão democrática municipal no Estatuto da Cidade e a teoria do discurso habermasiana*, p. 119-120.

Evidencia-se que ocorreu, no Brasil, uma tendência dos governantes em se constituir como pai dos pobres, até dar-se a transição democrática. Atualmente, há muitas políticas públicas dirigidas à população carente, resultando em muitos programas que visam à inclusão social e à contenção da situação de indigência, como é o caso do programa Bolsa Família. No dizer de Hamel,³⁰ entende-se que “[...] as políticas foram sempre de caráter clientelista, paternalista ou populista, podendo-se notar em todos os momentos a presença do estamento, do coronel, do pai-dos-pobres”.

Retornando à questão democrática, sabe-se que a democracia é uma conquista, e deve ser o elemento norteador de um estado democrático de direito, pois é por meio da via democrática que os indivíduos conseguem usufruir de seus direitos, mesmo que estejam previstos na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Assim, ensina Santin³¹ que,

[...] a democracia é um ideal de todas as nações, um processo de busca, em que novos valores vão sendo incorporados, com o rompimento dos contrários e que, como tal, ela nunca se realiza inteiramente, pois a cada nova conquista feita abrem-se outras perspectivas, novos horizontes ao seu aperfeiçoamento.

Após, essa menção conceitual de democracia, cabe retratar a democracia na indústria cinematográfica. Em 1982, o filme *Pra frente Brasil*, dirigido por Roberto Farias, que retratava a crueldade do período militar, acabou desagradando os militares que financiavam a Embrafilme. Em decorrência disso, os militares pararam de auxiliar financeiramente a Embrafilme, o que causou o declínio da indústria cinematográfica brasileira, e com a decadência da Embrafilme, ficava nítido um cenário em que ela era considerada “um legado do regime militar e, portanto, era estranha aos novos tempos que se caracterizavam pelo esforço de eliminar os entulhos do autoritarismo”³²

Por conseguinte, a Embrafilme, em 1985, foi fechada e não foi criada outra organização para substituí-la, ficando a questão do cinema nacional a cargo da Secretaria da Cultura, visto que durante o governo Collor, a cultura não foi prioridade. O governo de Itamar Franco deu incentivo à cultura, tanto que pôs a funcionar o Ministério da Cultura, passando a partir daquele momento

³⁰ HAMEL, Marcio Renan. *A política deliberativa em Habermas: uma perspectiva para o desenvolvimento da democracia brasileira*, p. 59.

³¹ SANTIN, Janaína Rigo. Princípio da participação: uma análise a partir do ordenamento jurídico brasileiro. *Revista de Direito Público*, Lisboa, a. 3, n. 5, p. 98, jan.-jun. 2011.

³² LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 117.

a haver leis que impulsionassem o cinema nacional. Percebe-se a democracia quanto à produção cinematográfica, pois hoje os cineastas não convivem mais com censura. Observam-se muitos filmes nacionais abordando questões políticas históricas, como o filme *Getúlio*, lançado em 2014. Além disso, a indústria cinematográfica brasileira produz uma série de filmes, independente de classe social, etnia, religião, de modo que o público é caracterizado como sendo uno, multifacetado.

No ano de 1992, foi criada a Lei do Audiovisual, que obteve realce a partir do ano de 1995. É por meio desse diploma legal que houve investimentos e incentivos à produção de filmes, o que contribuiu para que os filmes brasileiros fossem conhecidos no cenário internacional.

Em seguida, em 1997, foi criada a Globo Filmes, pela empresa Organizações Globo, o que intensificou a produção do cinema brasileiro. Surgiram, então, muitas obras brasileiras de grande destaque, tais como: *Cidade de Deus*, dirigida por Fernando Meirelles, em 2002, *Carandiru*, de autoria de Hector Babenco, que chegou às telas em 2003, *Tropa de elite*, de José Padilha, que foi ao acesso do público em 2007. Em 1998, o filme *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles, proporcionou ao cinema nacional o reconhecimento internacional, devido a prêmios que recebeu fora do país, além de indicações.

Depara-se, atualmente, com uma grande produção de filmes nacionais pela Globo Filmes, em que se tratam os mais diversos temas. Cabe citar que, no período pós-ditadura, o cinema nacional adquiriu novas feições. Nesse sentido, Cléber Eduardo comenta a liberdade cinematográfica no Brasil nos tempos atuais:

A democracia elitizou o cinema. E a substituição do regime de força pelo de eleições diretas transferiu para empresas privadas a decisão de escolher quais filmes devem receber o dinheiro de impostos usados na produção audiovisual.³³

Dessa maneira, vislumbra-se que, para os cineastas, tornou-se lucrativo produzir filmes em razão dos investimentos na produção audiovisual. Consta-se que, após os anos 1990, a produção cinematográfica consegue alicerçar-se democraticamente. Desse modo, segundo Rossini,

³³ EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno: a distopia da redemocratização. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Contracampo; Azougue, 2005. p. 53.

Durante a década de 90, foram lançados aproximadamente 100 filmes, e destes 20% são filmes de reconstituição histórica (ou seja, baseados em um evento que de fato ocorreu ou na biografia de alguém), ou são filmes de época (localizados num tempo passado, mas cujo enredo não é verídico).³⁴

Logo, desde a década de 1990, o cinema nacional produz filmes para o público geral, abordando os mais variados assuntos, inclusive sobre a ditadura militar, e não sofre mais censura ou qualquer tipo de represália, razão pela qual evidencia-se que a democracia gerou implicações favoráveis para a indústria cinematográfica.

Conclusão

Evidencia-se que os meios de comunicação, em especial os filmes, exercem grande poder sobre a população, tanto que os militares, durante o Golpe de 1964, fizeram com que todos os filmes que julgassem ser uma ameaça à ideologia do regime imposto tivessem suas gravações interrompidas.

Deparava-se com uma censura muito expressiva, que perdurou por muitos anos, e que fez com que a produção cinematográfica tivesse de interromper suas gravações, como o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que só foi retomado vinte anos após as primeiras filmagens. Assim, naquele período, os filmes não podiam retratar temáticas históricas, devido à censura política e moral.

Veja-se que durante o governo de Collor não houve muito incentivo à cultura, de maneira que somente com Itamar Franco, presenciou-se um grande impulso ao cinema nacional.

Frisa-se que o cinema dividia-se em duas vertentes: Cinema Novo e Cinema Marginal, aquele abordava questões de cunho social e este tratava de temáticas como homossexualismo, violência e adultério.

Desse modo, verifica-se que o cinema nacional sofreu muito com a censura até o momento da Constituição federal de 1988. Em decorrência disso, hoje, os cineastas brasileiros têm liberdade para produzir filmes sobre os mais variados assuntos, sem sofrer qualquer tipo de censura em suas obras, visto que a democracia implicou na garantia de liberdade ao cinema nacional, que se expande a

³⁴ ROSSINI, Miriam. Filme histórico e identidade nacional: o exemplo de Lamarca. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24, 2001, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: Intercom, 2001. p. 7.

cada dia, produzindo filmes reconhecidos internacionalmente, como *Central do Brasil*, de Walter Salles.

The national film industry in times of military dictatorship: Censorship x democracy

Abstract

This research has the main objective to analyze the impacts of censorship in the film industry during the military dictatorship. It is known that the national cinema, until the present day, faced a major obstacle: the censorship that occurred for political or moral aspects. Thus, the production of films that do not propagate the ideals of the government or the military were left dissatisfied interrupted as Goat Marked to Die Eduardo Coutinho. However, with the Federal Constitution of 1988, began to prevail democracy in the country, which ensures the filmmakers can produce their films on various subjects.

Keywords: Censorship. Democracy. Military Dictatorship. Film Industry.

Referências

- ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1988.
- CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Informação e poder*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno: a distopia da redemocratização. In CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Contracampo; Azougue, 2005.
- GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto do Cinema Educativo*. Rio de Janeiro: ICB; UFRJ, 2004.
- HAMEL, Marcio Renan. *A política deliberativa em Habermas: uma perspectiva para o desenvolvimento da democracia brasileira*. Passo Fundo: Méritos, 2009.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica e o papel da censura. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, Londrina. *Anais...* Londrina, 2005. v. 1, p. 16-32.

MURAT, Lúcia. Depoimento: cinema e história. In: MURAT, Lúcia. *1964- 2004: 40 anos do golpe: ditadura e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. p. 13-18.

PASSOS, Alexandre. *A imprensa no Período Colonial*. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1966.

RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra marcado para morrer*. 28 jan. 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 1º jul. 2014.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 3, p. 3, jul. 1965.

ROSSINI, Miriam. Filme histórico e identidade nacional: o exemplo de Lamarca. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24, 2001, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: Intercom, 2001. p. 6-25.

SANTIAGO, Milena. *Cinema brasileiro e censura: a repressão na ditadura militar*. Blog do Laboratório de Jornalismo da Universidade de Fortaleza. 2014. Disponível em: <<http://blog-dolabjor.wordpress.com/2014/04/01/cinema-brasileiro-e-censura-a-repressao-na-ditadura-militar/>>. Acesso em: 1º jul. 2014.

SANTIN, Janaína Rigo. A gestão democrática municipal no Estatuto da Cidade e a teoria do discurso habermasiana. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade do Paraná*, Curitiba, v. 40, n. 0, ago./dez. 2004.

_____. Princípio da participação: uma análise a partir do ordenamento jurídico brasileiro. *Revista de Direito Público*, Lisboa: Instituto de Direito Público, a. 3, n. 5, jan.-jun. 2011.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24. n. 47, p. 13-29, jun. 2004.